

ответа, которые сохранили романтический характер — весна как синоним проявления жизненных сил, образ могучего океана, соотносимый с фигурой Брюсова-адресата, вождя символизма. Футуристическая традиция реализовалась через игру слов-новообразований, нетрадиционных конструкций — *ручьисто, ручьись, бессмертник неболикий, юлят цветы, гоньбы улики, божит земля и все на ней божит, юнишь душой, мой окрылитель ты, мне жизненно, мне бодро*.

Именно через послание как жанр, в наиболее чистом виде реализующий установку поэзии на обязательного слушателя-читателя, который обозначен как адресат, сонет в процессе своего становления и развития обнаружил общность с одой, элегией, жанрами портретной лирики, которые подразумевают наличие вполне определенного, названного или подразумеваемого, реального или фиктивного адресата.

Примечания

1. *Тредиаковский В. К.* Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих званий // Три века русской метапоэтики: легитимация дискурса. Антология: В 4 т. Т. 1: XVII–XIX вв. Барокко. Классицизм. Сентиментализм. Романтизм. Реализм / Под. общ. ред. проф. К. Э. Штайн. Ставрополь, 2002. С. 110–116.
2. *Протасова Н. В.* Жанр поэтического послания в творчестве Валерия Брюсова: Дис. ... канд. филол. наук. Ставрополь, 2000. С. 11, 91.
3. Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 290.
4. Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. М., 1968. Т. 5. С. 905.
5. *Поспелов Г. Н.* Проблемы исторического развития литературы. М., 1972. С. 154.
6. *Чернец Л. В.* Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики). М., 1982. С. 5.
7. Русский сонет: XVIII — начала XX века / Под. ред. В. С. Совалина. М., 1983.
8. *Квятковский А. Н.* Поэтический словарь. М., 1968. С. 219.
9. *Федотов О. И.* Сонет Серебряного века. Русский сонет конца XVIII — начала XX века. М., 1990. С. 702.
10. *Днепров В. Д.* Идеи времени и формы времени. Л., 1980. С. 390–402.

© Пехал З.
г. Оломоуц, Чехия

ПЕТЕРБУРГСКАЯ ДИХОТОМИЯ И «ПРОСВЕЧИВАНИЕ» КОНТЕКСТОВ В ЖАНРЕ РУССКОГО РОМАНА

Если русские символисты утверждали разрыв с традиционной эстетикой реализма и натурализма XIX в., то прежде всего они указывали на то, что предметный образ как знак своим смыслом обращен примарно не к действительности, а прежде всего к некоему глубинному смыслу, который находится за пределами прямолинейной сознательной эмпирии и поддается не смысловому восприятию, а только некоему интуитивному постижению. Предметный образ становится прозрачным, и смысл просвечивает сквозь него и создает представление особой смысловой глубины (в направлении к

абсолютному, надреальному, иррациональному), привлекает внимание читателя к области за пределами чувственных восприятий. Но приведенная двойственность, двоемирие, на которые указывает статья Мережковского «О причинах упадка и новых течениях русской литературы», присуща далеко не только русской литературе рубежа XIX и XX столетий. Двойственность и двоемирие не только как сущий принцип философии Платона, а как некая праоснова бытия вообще разным способом варьируется и присутствует почти во всех эстетических концепциях мирового искусства (в амбивалентности барокко, в основе романтизма). Отличие символизма состоит в том, что он ориентирует знаковую полисемию к представлению смысловой перспективы сверхвременной идеальной сущности мира, стремится создать перспективу трансцендентального мирового всеединства и его праосновы — музыкальной стихии и Красоты [1].

Исходным общим тезисом для понимания сложной системы русского романа можно считать подход к художественному произведению как к знаковой эстетической ситуации. Но под знаком следует понимать не традиционную двустороннюю структуру иллюстрации означаемого понятия посредством означающего предмета. Из определения знака вытекает его важнейшее свойство: будучи некоторым материальным объектом, знак служит для обозначения чего-либо другого, для обозначения сложного, многозначного и внутренне противоречивого субъективного образования [2]. А именно: эстетическая ситуация, как знаковая ситуация, благодаря способу собственной внутренней организации как системы отношений отдельных частей, составляющих художественное целое, способна вызвать смысловую структуру полисемии. Эстетическую ситуацию, основа которой лежит в предметном образе, можно считать системой отношений внутренне связанных образов, которые посредством взаимосвязей способны генерировать представление полисемии. То есть эстетическая ситуация не стремится примарно к иллюстрированию предмета из области онтологии, действительности, объекта, не стремится примарно обозначить предметную реальность, зеркалом которой она как бы становится, а примарно стремится постичь тонкие отношения субъекта с объектом посредством новой мыслимой автономной образной действительности, главной чертой которой является полисемия, ее семантическое движение и метаморфоза. Понимание текста вытекает из представления органического единства не отдельных, изолированных элементов, а, прежде всего, единства движущихся отношений и метаморфозы взаимопросвечивающих аспектов.

Таким образом, литературоведение стоит перед многозначным эстетическим явлением, которое своей связующей основой способно генерировать полисемантические связи и, следовательно, подвергаться непрерывным семантическим метаморфозам. Потенциал знаковой структуры можно полагать за основу, которая способна генерировать прилегающие контексты частных значений и при этом не допускать сведения редукции семантики к пространству онтологии предмета.

Проблемой литературоведения, между прочим, должен стать вопрос о

сущности упомянутой многозначности, структурные элементы которой дают силу для ее импульсов подобного характера. Литературоведение должно дать характеристику процесса, на основе которого знак превращается в субъективное эстетическое образование со способностью многопланового образного сдвига, перекрытия. Литературоведение должно дать характеристику процесса, на основе которого в артефакт вкладываются импульсы (стимулы, побуждения) к видению сложной семантической структуры эстетического объекта.

Одним из структурных элементов, которые лежат в основе многозначной семантической знаковой ситуации, является разного рода двойственность.

Эту двойственность можно заметить в разных уровнях русского романа:

- в дихотомии времени и пространства,
- разного рода двойственности героя,
- дихотомной перспективе рассказчика (перспектива онтологии действительности и перспектива онтологии художественного мира, серьезность повествования и пародия, определенность точки зрения и скрытая повествовательная перспектива),
- взаимосвязанных принципах лирического, эпического, драматического начал,
- жанровом стремлении к освоению действия или освоения бытия,
- нацеленности и ненацеленности, направленности и ненаправленности, целеустремленности и проявлении естественной стихийности материала, нацеленности и спонтанности.

Антитетичные стороны приведенной дихотомии разного структурного уровня находятся в динамичном напряжении взаимного просвечивания и таким образом становятся основой структурной многозначности «означаемого» эстетического образования.

Приведенный прием разного рода двойственности очевидно проявляется в литературе, возникшей из материала петербургского протобраза.

С первых слов петербургской повести «Медного всадника» А. С. Пушкина ясно, что рассказчик обращается с действительностью как с пограничным явлением. Точка зрения «на берегу» дает основной импульс к осуществлению разного рода антонимий. Действие помещено в дихотомное природное пространство, где все лежит на стыке разных сущностей. Первая антиномия основана на противоположности воды и суши. Таким образом, с самого начала повесть основана на разного рода двуполюсности: берег / вода, берег / подвижное болото, берег / сушь, горизонталь / вертикаль, тьма / свет, бедность / богатство, пассивное соблюдение данности / мечта об изменении уравновешенного состояния, действительность / мечта, то, что было сто лет назад / то, что есть, «он» (мысль, мыслитель, творец) как предвидение будущего / он (город как осуществление мысли, результат властной думы), сила неведомого стихийного / сила ведомого целеустремления.

Приведенные контексты связаны с противопоставлениями: креативность / соблюдение данности, властная дума / дума сохранить человеческое состо-

яние обыкновенной жизни, сохранение закрытого пространства домашней тишины / властный шаг в неизвестное пространство, сила неведомого / рациональная целеустремленность, родной дом / чужбина, живое как подвижное, спонтанное, непредопределенное, неожиданное / железный порядок замкнутой рациональности.

Антиномная природа «Медного всадника» основана на ряде дихотомических контекстов, которые своей двуполусностью вызывают постоянную амбивалентность значений. Основная дихотомия материи — движущаяся метаморфоза стихийного принципа / искусственно установленный берег и неподвижность твердого фундамента города и суши — переходит в экзистенциальную область личного повествования, персонификация которого как метафора создает образ мнимого соучастия природы в человеческом действии соблюдения или перешагивания границ. Но амбивалентность одновременно обнаруживает за фоном обратную сторону личного соучастия — равнодушное лицо движущейся материи как водного принципа, равнодушные властной думы, равнодушные установленного берега.

«Двойник» Достоевского как бы переносит внимание от дихотомии берега «стихийного» и фундамента суши к внутреннему берегу пушкинского Евгения. Подвижная праоснова Петербурга в случае господина Голядкина проникла сквозь берег личного и своим бешеным «наводнением» разрушила границы упорядоченного «умного» и «стихийного» в психическом мире Петербурга.

Структура «Двойника» Достоевского создана на границе нескольких перспектив и реальностей. Вводная граница гармоничной мечты и негармоничной реальности постепенно заменяется двойственностью реального «я» и идеального «я» личности г-на Голядкина.

Ощущение окончательной утраты личности и социальной роли воспринимается как метафора общего положения человека в мире. Метафора вызывает ощущение неустойчивости, потери ориентации человека в неясной социальной иерархии, проблемы возможности реального вхождения человека в мир в качестве его равноценной части, меры риска при выпадении человека из predetermined роли. Посредством метафоры показан организм Петербурга и его постоянное нормативное давление на отдельного человека.

Лицо г-на Голядкина помещено в двойственный мир петербургской среды. Двойственность проявляется в напряжении реальной, твердо установленной социальной иерархии и в сфере миража, который предлагает человеку волшебные мечты о его возможностях, мечты о намеках возможностей и выхода за рамки собственных возможностей. Г-н Голядкин находится на эфемерном стыке действительного и призрачного. Действительность Петербурга и зыбкое положение человека в нем переплетается с ее миражным отблеском, сквозь который обратно просвечивает призрак видения некой волшебной плоскости и открытых человеческих возможностей. Таким образом, пограничное состояние психического мира г-на Голядкина помещено в неустойчивую петербургскую среду на «берегу» реального и иллюзор-

ного. Стихия «Медного всадника» и водный принцип «подвижного» перевоплощается в психический мир г-на Голядкина. У г-на Голядкина потеряна способность отличить сознательное и бессознательное, разрушен «берег» реального и воображаемого. Стихия иллюзорного перешагивает «берег» сознательного и вторгается в область, находящуюся под контролем рационального. Субъективные «безграничные» представления г-на Голядкина о времени и пространстве, о реальном и воображаемом переплетены с состоянием мира так, как его воспринимает его окружение.

С поэтической точки зрения, самым важным является перспектива, с позиции которой ведется повествование. Поэтика имеет две возможности: или она будет соблюдать отличительную линию реального и воображаемого, или она отождествит точку зрения повествователя с перспективой г-на Голядкина, в которой отсутствует «берег» сознательного / бессознательно-го, реального, объективного, окружением подтвержденного / нереального, субъективного, бессознательно-стихийного. На определенной стадии развития сюжета перспектива рассказчика отождествится с «просвечивающим» сознанием г-на Голядкина до такой степени, что стирается естественная коррекция между параноидальным сознанием Голядкина и тем, как воспринимают реальность окружающие персонажи. Читатель сквозь больную призму г-на Голядкина наблюдает петербургскую действительность и воспринимает-собирает точку дезориентации.

Переплетение субъективного и объективного, с одной стороны, вызывая трудности с пониманием того, что «в сущности произошло», и того, что представляет бред г-на Голядкина, с другой стороны, знаковая эстетическая ситуация расширилась. Знак как материальный объект — здесь словесный артефакт, служит для обозначения полисемии, многозначного отношения субъекта к объекту. Таким образом обозначена многоплановая «расчлененность» отношений г-на Голядкина к зыбкой реальности Петербурга. Словесный текст «Двойника» имеет автономный статус и как внутренне противоречивое субъективное образование способен указывать на мыслительное пространство многочисленных значений и отношений.

Повесть г-на Голядкина примарно удивляет не столько глубоким проникновением в суть мотиваций психологических импульсов человека в окружении социологического организма, сколько своей способностью указать на взаимопросвечивающие психологические, социологические и экзистенциальные действия мыслительных миров многозначного субъективного организма. Мыслимые образы приключений г-на Голядкина, вызванные эстетической знаковой ситуацией, постоянно проходят через семантически движущееся напряжение внутренней амбивалентности и семантические метаморфозы. В результате получается некое субъективное образование просвечивающих плоскостей петербургской материи и ее бытия и прилегающих контекстов.

Текст «Петербурга» А. Белого не опирается, как «Медный всадник», на утверждение, что все, что произошло в тексте, произошло и в действительности («происшествие, описанное в сей повести, основано на истине» [3]),

а наоборот, образы Петербурга Белого как бы были созданы на берегу бытия и небытия. Берег «Петербурга» А. Белого субъективно установлен в другой плоскости, чем берег пушкинского напряжения водной стихии и твердого фундамента города. Берег «Петербурга» А. Белого — это линия эфемерности как принципа мимолетного, скоропреходящего, призрачного, нереального. Петербург стоит на берегу двоемирия: лица здесь восстают из небытия и двигаются на эфемерной линии стыка разных плоскостей. Положение героев на стыке разных миров позволяет вызвать представление взаимопросвечивания разнообразных перспектив.

Сквозь фигуру сенатора Аблеухова просвечивает Петербург как место чрезвычайной подвижности и эфемерной переходности. Лицо сенатора Аблеухова представлено как звено диахронии, которое связано с киргиз-кайсацкой ордой, и, таким образом, сенатор выступает как промежуточное звено Запада и Востока. Но, с другой стороны, сенатор Аблеухов показан как лицо, восставшее из небытия, и тем предвосхищается представление, что за Петербургом ничего нет. В то же время сенатор Аблеухов воспринимается как дряхлый старик, как биологический конец ряда. «...на белоснежной постели сидел Аполлон Аполлонович, поджимая голые ножки к волосатой груди и был он в исподней сорочке, охватив руками колени, он безудержно — не рыдал, а ревел; в общем грохоте его позабыли» [4, с. 13]. Только в конце романа неожиданно вскрыта до сих пор невиданная сторона аблеуховского мира — вдруг в связи с возвратившейся женой показаны черты человечности Аполлона Аполлоновича и его внутреннее тяготение к природе, деревне, пространству за эфемерной границей Петербурга.

Вслед за этим представлено лицо Аблеухова как главы учреждения — как искусственного мира, замкнутого в механическом вневременном бюрократическом круговороте, который безучастно воспринимает отдаленное эхо исторического действия. Аблеухов как мертвый человек среди учреждения восстанавливает противоположность живого и неживого.

Лицо Аблеухова-отца одновременно просвечивает в физической телесности сына Николая Аполлоновича Аблеухова. Сквозь лица отца просвечивает маска, посредством которой отец связан с фигурой красного домино, красного шута. Сквозь видения красного шута просвечивает японская кукла и за всем этим что-то спрятано. Лицо сенатора Аблеухова переплетается с физиономией когда-то в Токио увиденного толстого монгола, и этот образ просвечивает в лице сына Николая. Одновременно за сценой постепенно рождается призрак абсурдно мотивированного отцеубийства.

Сокровенный мир сенатора Аблеухова замкнут в себе и его край обозначен резкой границей — берегом, отличительной линией, которая ограничивает его от остального мира. Перспектива «изнутри» встречается с углом зрения «извне». Приведенная антиномия насыщена противопоставлением «своего» и «чужого». Чужое затуманено образом незнакомца — когда-то встреченного, но не определенного. Параллельно за сценой скрыто разворачивается сеть провокации и ее градация.

В связи с фигурами Петербурга разворачивается «мозговая игра», кото-

рая «овеществилась» и становится субъективной реальностью, враждебной для своих творцов. Так создается антиномная структура образов и взаимосвязей между реальной онтологией и миром представлений о ней — миром знаков мыслимой действительности. Приведенные два мира взаимосвязаны и взаимообусловлены. Но их взаимоотношение не очевидно и кроется под покровом тумана как одна из перспектив рассказчика и петербургской чрезвычайно подвижной реальности и ее точек зрения.

Неподвижному фундаменту «Медного всадника» противопоставлен стихийный водный принцип. Противовес сенатору Аблеухову образован стихией бесовского. Рядом с механизмом учреждения начал параллельно работать механизм уничтожения, механизм террористического акта, механизм провокации, скрытый механизм взрыва как стыка восточных стихийных сил и западной целеустремленной архитектуры, ее городского фундамента, механизм бомбы и ее взрыва.

Символ Белого стремится ощущать эту неведомую силу за сценой, за фоном, за пределами сознания. Маска, кукла, разного рода персонификация стирают под покровом тумана детали и дают представление смутно ощущаемой целостности. За туманом, маской, оживленной действительностью есть что-то, пространство, лицо, намерение, действие, замысел. И все это дается как намек, как частичка непостижимого целого. Все как бы проходит, является сквозь туманную пелену — берег как импульс двойной сущности, туман как принцип завесы, который способен создать впечатление, что за туманным покровом что-то есть. «Со вчерашнего вечера оно — началось: приползло, зашипело: что такое оно — почему оно началось?» [4, с. 193].

Посредством символа «Петербурга» А. Белого ведется сверхвременной диалог с устойчивостью и неустойчивостью, катастрофичностью бесовского. Ведется диалог границы бытия и небытия, диалог реальности мира с его мыслительным образом и его архетипальным праобразом, диалог реальности мира с пространством теней о взаимосвязности, взаимообусловленности приведенных полюсов, пародируется вопрос о первичности одного из них.

Мы старались показать, что все три приведенных произведения, хотя они были написаны в разное время и в разных жанрах, имеют общую поэтическую основу: знаковая эстетическая ситуация всех трех произведений помещена в чрезвычайно подвижную область Петербурга, в зыбкую область ситуации «на берегу» как стыка разных сущностей и принципов. И именно через систему эстетического приема двойственности, ее амбивалентность и метаморфозу указывается на область просвечивания разных плоскостей, перспектив и связанных с ними семантических контекстов.

Примечания

1. Ср.: *Аверинцев С. С.* Системность символов в поэзии Вяч. Иванова // *Иванов В. И.* Стихотворения и поэмы. М., 1996.
2. См.: Символы, знаки, эмблемы: Энцикл. М., 2005.
3. *Пушкин А. С.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1954. Т. 2. С. 251–264.
4. *Белый А.* Петербург. М., 1981.